

**И.И. БИКТАГИРОВ,**

*старший преподаватель*

*Казанский федеральный университет*

## **РОЛЬ МУЗЫКИ В ХОРЕОГРАФИИ**

**Аннотация.** В статье речь идет о роли музыки в хореографии, исследуется вопрос творческого взаимодействия композитора и балетмейстера в создании хореографических постановок.

**Ключевые слова:** танец, хореография, музыка, композитор, балетмейстер.

Хореографическое искусство основано на условных, образно-выразительных и на музыкально-организованных движениях человеческого тела. Образная выразительность свойственна человеческой пластике и в реальной жизни – это движение человека, жестикуляция и реакция на действие других, которые выражают особенности его характера строй чувств, своеобразие личности.

Рожденные в реальной жизни, такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, принято называть пластическими интонациями или мотивами. В них рождаются истоки образной природы. Искусство хореографии основано на том, что характерно-выразительные пластические мотивы, опираясь на музыку, отбираются из множества реальных жизненных движений, обогащаются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого.

Хореография – зрелищное искусство, где существенное значение приобретает не только временная, но и пространственная композиция танца, зримый облик танцующих (отсюда – роль костюма, декорации, реквизиты).

Процесс создания хореографического произведения – это многоступенчатый процесс, требующий совместных усилий представителей разных творческих профессий – композитора и балетмейстера (мастера музыки и балета) – это цепь художественных контактов, необходимых при создании танца, хореографической сцены, спектакля. Прежде чем рассматривать формы творческого общения автора музыки и автора танцевально-сценической партитуры, следует сказать о значении, месте музыки в хореографическом жанре, о методах и принципах её использования в постановочной работе.

Хореографическое искусство и музыка связаны многими нитями. Музыка – ритмическая основа пластики, она определяет её эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Роль музыки несравненно велика, и справедливо говорят, что она душа танца.

Многие выдающиеся хореографы отмечали значение музыки в рождении хореографического произведения (танца, спектакля, балета). «Между музыкой и танцем... существует теснейшая связь, а потому балетмейстер несомненно извлечет для себя существенную пользу, если будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать композитору свой замысел... Хорошая музыка должна живописать, должна говорить... Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все то, что она произносит», — писал Ж.Ж. Новер [6, С. 91]. Через два с лишним столетия балетмейстер Р.В. Захаров писал: «В органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля» [5, С. 181].

Создание танцевальных постановок, хореографических миниатюр, программ, спектаклей всегда требуют от балетмейстера воплощения точного и тонкого образного строя, знания стилевой природы, национальной характерности музыкального письма

в произведении, которое он задумал выразить языком пластики, языком танца.

В своей творческой работе балетмейстер использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. И композитор стремится в своем сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии предложенного ему литературного сценария.

В самостоятельном хореографическом коллективе балетмейстер не имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного им хореографического произведения (танцевальной композиции, стилизация народной музыки). Он чаще всего использует готовые музыкальные произведения: нотные материалы старинных фольклорных танцев, песен, музыкальные записи известных народных мелодий, песенные танцевальные мотивы. Вместе с тем знание методики совместной творческой работой балетмейстера и композитора необходимо руководителю самостоятельного хореографического коллектива. И нам предстоит проанализировать этот творческий процесс на примерах работы профессиональных балетмейстеров и композиторов.

Творческий тандем композитора и балетмейстера заключается в том, что композитор пишет музыку, а балетмейстер создает композиционный план как драматург. Танец основывается на музыкальном произведении и раскрывает музыку, в итоге сила воздействия подлинно-художественного хореографического произведения оказывается в единстве музыки и танца.

Выразителен и многозначен пластический язык. С древних времен танец отражал жизнь человек – его труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и горе расставания. В книге «Искусство танца» К. Блазис писал о тех далеких временах: «Древние требовали совершенного совпадения музыки и танцевальных движений. Таким образом, каждый жест, каждая

перемена положения танцовщика вызывались особым темпом и ритмом мелодии, а мелодия отвечала своим мотивом и модуляциями каждому движению пантомимы, каким бы оно ни было» [Цит. по: 9, С. 160].

В процессе работы над постановкой танца, прежде всего надо добиться интонации музыкальной и пластической. Если мы сюжетное решение танцевального этюда можем выстроить соответственно с музыкальным, а в оркестре одна группа инструментов играет мелодию, другая выполняет гармонию, а ритмом заняты третья группа. Чтобы раскрыть в танце особенности внутренней жизни человека, постановщик танца должен знать и перенести всё это через «себя» – тончайшие звуки музыкальной интонации, переосмысление музыкальных тем и тональные связи. Может быть, здесь ещё скрыты неиспользованные богатые возможности передачи в хореографические произведения новых пластов жизни человеческого духа.

В мире искусства хореографии порою бывают случаи одна и та же музыкальная пьеса, партитура у разных балетмейстеров находила разное прочтение и разное истолкование, это допустимо, когда не искажается образное содержание, характер композиторского текста, его стиль. Сказанное в равной мере касается и музыки, сопровождающей народные танцы.

«Музыка, – писал К. Блазис, – должна описывать действующих лиц и их страсти, уточняя и завершая их портреты. Смысл мелодии в музыке всегда должен изменяться в соответствии с сюжетом балета. Музыка пышного постановочного балета, естественно, должна отличаться от музыки, изображающей сельские сцены, и ритмы, и мелодии мифологических балетов не могут быть того же рода, как ритмы и мелодии балета рыцарского или романтического. Необходимо, чтобы совершенная аналогия была между тем, что поражает зрение и слух. Мысль композитора всегда должна

соответствовать мысли автора, и произведение их должно всегда основываться на совершенном их согласии» [Цит. по: 9, С. 161].

В музыкальном материале хореограф находит национальные черты своих героев, музыкальные напевы, мотивы, интонации эпохи, и в своем хореографическом решении он обязан отразить поэтику танца, его связь с природой и народным музыкально-поэтическим складом любого национального искусства...

Творческая согласованность усилий композитора и балетмейстера способствуют созданию хореографического произведения, цельного по художественному замыслу, направленности, по музыкально-пластическому языку и на основе этого рождается полное, плодотворное взаимопонимание между ними. Примеров тому не мало. Всемирно известный государственный ансамбль танца «Берёзка» получил свое название от хореографической постановки, созданного балетмейстером, народной артисткой СССР Н.С. Надеждиной на музыку Е.Д. Кузнецова. Напевность, мягкая лиричность, свойственная русскому хороводу, за душевность музыки как бы воплощают в себе образ русской природы и красоту русской девушки, стройной как берёзка.

В основу хоровода «Прялица» так же положена русская народная тема, творчески разработанная автором: танец сопровождается пением танцующих девушек – это сохранение традиций русских хороводов, которые водились на Руси под пение участников.

Танец, который вошел в золотой фонд народной хореографии – «Лебедушка» – раскрывает перед нами красоту и чистоту души русской девушки, красоту движений, стройность, и величавость. Да, на самом деле в плавном напевном, напевном музыкальном материале композитор Е. Кузнецов и балетмейстер Н. Надеждина создали образ «Лебедушки».

Беря за основу народную песню «Барыня», В.В. Коренев написал музыку для танцевальной постановки «Топотуха» ансамблю «Берёзка». Большое разнообразие и выразительность при обработке народных материалов дали балетмейстеру Н. Надеждиной – найти интересные, контрастные хореографические краски отвечающие образу танца. Творческий успех и долголетие этих великолепных танцевальных постановок зависит не только в талантливости авторов, но и в тесном творческом содружестве балетмейстеров и композиторов.

Сообразуясь с вышесказанным, можно привести пример из творчества народного артиста Татарстана, главного балетмейстера Государственного ансамбля песни и танца РТ Г.Х. Тагирова – первого профессионального татарского балетмейстера. Он появился в городе Казани 1925 году, начал работать в Татарском государственном академическом театре как практикант второго курса татарского театрального техникума и учащийся хореографической студии. Участвовал в содружестве классиками национальной культуры С. Сайдашевым в постановках музыкально-драматической пьесы «Галиябану» – М. Файзи, «Тахир-Зухра» – Ф. Бурнаша, ряде пьес К. Тинчурина – «Голубая шаль», «Потухшие звезды» и «Родина». С каждым годом Г.Х. Тагиров расширял сферу своей деятельности: как молодой талантливый танцовщик и балетмейстер он принимает участие при создании оперы «Сания» С. Сайдашева и ставит народные танцы в балетной сцене первого акта. Это была явная творческая удача молодого балетмейстера, что было отражено в прессе. Так, известный драматург, поэт, журналист и критик Адель Кутуй отмечал: «Постановщик Гай Тагиров постарался приблизить балет к татарскому народу, и хорошее исполнение Тагировым центральной партии с партнершей можно считать одной из удачных сцен оперы».<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Кызыл Татарстан // Лит. Газ. 1930. 05 апр. С.4.

Балетмейстерская заслуга Г.Х. Тагирова неоценимо высока в области постановки балета, который до 40-х годов не имел своего места в татарском искусстве. Это прославленный балетный спектакль всемирного значения «Шурале» («Леший») композитора Фариды Яруллина, в основе которого лежит поэма-сказка Габдуллы Тукая – классика татарской поэзии. На сцене ТГТОиБ балет был поставлен во время Великой Отечественной войны в 1944 году. Музыка Ф. Яруллина удивительно интересна своими национальным колоритом, где лирика и задушевность, красота звучания присутствуют в каждой музыкальной фразе. Все вместе – сценическая пластика и музыкальный текст – создают удивительный балетный спектакль из области лесной фантастики: образ лесного лешего Шурале, борьба человека с лесной нечистью и победа Былтыра над нею.

Многие годы Г. Тагиров работает главным балетмейстером ГАПит РТ. Тесно сотрудничая со знаменитыми композиторами Александром Ключаревым, Загитом Хабибуллиным, Марсом Макаровым, он создает прекрасные танцевальные постановки «Цветы мои», «Гости Казани», «Танцы колхозной молодежи», «Случай в медресе» и другие. В основе этих танцевальных постановок культивируется жанр сюжетно-сценического танца на фольклорно-бытовую, современную или – реже – классическую тематику при обязательном использовании национально-характерных элементов татарской народной хореографии. Он плодотворно и кропотливо работает над созданием композиции «Сюита из татарских танцев» («Гости Казани»), опираясь на прочный фундамент глубокого, систематического изучения татарской народной музыки, народного танца татар казанских, сибирских, оренбургских, астраханских, касимовских и других. В своих творческих постановках он умело раскрывает своеобразие татарской музыки, в которой заложена лиричность и в то же время задор и темперамент, на основе чего создаются танцы живые, имеющие преимущественно игровой характер. Их характерные черты

очень точно подчеркнула заслуженная артистка РСФСР В.В. Григер: «Танцы татар вообще необыкновенно свежи, колоритны и очень своеобразны. Когда мужчины танцуют в паре с девушкой, создается лирический сюжет, бодрый и вместе с тем овеянный нежностью. Чувствуется подлинная народность танца. Очень характерны у женщин их удивительные движения, когда они закрываются платком. Прodelывается это с необыкновенной грацией и кокетливостью. А какая пластичность в повороте головы, какой сдержанный задор в глазах, смотрящих на кавалера!» [2, С. 38].

Хореография имеет свои специфические средства художественной выразительности, свой язык, свои композиционные приемы. Например, если от исполнителей симфонии или романса требуются точное следование музыкальному тексту, то пластическое прочтение музыки дает большой простор фантазии. Танцевальное осмысление её требует, прежде всего, образного видения, осмысления характера, стиля. И если критерии характера музыки в слушательском восприятии, как правило, точны и определённы, то образное видение – у всех разное. Отсюда рождается разное пластическое прочтение одной и той же музыки, разная интерпретация, разные сценические решения одного и того же музыкального хореографического произведения.

Да и на самом деле: «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Весна священная» и «Жар-птица» И. Стравинского и многие другие сочинения появляются и существуют в разных вариантах. Это – закономерно, лишь бы не было расхождения между стилем музыкальной речи и танцевальной, не было бы искажения эмоционального и смыслового содержания музыки.

Балетмейстер, как музыкант, должен так же свободно ориентироваться в метроритмических структурах, раскрывающих широкие возможности для фантазии хореографа и композитора, его соавтора. Синкопы, полиметрия, свободно переменные, смешанные размеры – всё это разные краски, выразительные, характерные.



Ж.-Ж. Новер писал: «Танец подобен музыке, а танцовщики – музыкантам... У нас тоже есть и октавы, и целые, и половинные, и четверти, и шестнадцатые, и тридцать вторые, и шестьдесят четвертые. Нам тоже приходится отсчитывать такты и соблюдать размер; соединённые все вместе это небольшое количество па и небольшое количество нот открывают путь к множеству различных сочетаний и пассажей. Вкус и талант всегда найдут источник новизны, на тысячи разных ладов и тысячи различных способов переставляя и комбинируя этот небольшой запас нот и па. Вот эти-то па – медленные и выдержанные, оживленные и стремительные – и являются источниками непрерывного разнообразия» [6, С. 238].

Велика роль самостоятельности композитора и балетмейстера в создании хореографических произведений в своих замыслах, но неоспоримо высока их творческая зависимость друг от друга, которая распространяется и на третье лицо – драматурга. Балетмейстеру как создателю хореографического либретто важно то, что музыка, созданная композитором, помогает раскрыть его хореографический замысел.

Творческое содружество композитора и балетмейстера в создании хореографических постановок захватывающе интересно и созидательно. Новое рождается в спорах и сомнениях, постепенно возникают с начала музыкальные, а потом на их основе танцевальные образы и хореографические произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – Л.: Искусство, 1980. – 220 с.
2. Григер, В.В. О народных танцах / В.В. Григер // Народное творчество. – 1937. – №2-3. – С. 38-39.
3. Захаров, Р.В. Записки балетмейстера / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 225 с.
4. Захаров, Р.В. Беседы о танце / Р.В. Захаров. – М.:

Искусство, 1963. – 180 с.

5. Захаров, Р.В. Сочинение танца / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 200 с.

6. Новер, Ж.Ж. Письма о танце и балетах / Ж.Ж. Новер. – Л.: Искусство, 1965. – 170 с.

7. Смирнов, И.В. Искусство балетмейстера / И.В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.

8. Тагиров, Г.Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 265 с.

9. Чесноков, Е.И. Классики Хореографии / Е.И. Чесноков. – М.: Искусство, 1937. – 335 с.

**УДК 5527**

**Г.А. ГИМАЕВА,**

*старший преподаватель*

*Казанский федеральный университет*

**З.А. КАМИЛОВА,**

*студентка*

*Казанский федеральный университет*

## **ИЗ ИСТОРИИ ТАТАРСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ**

**Аннотация.** В представленной работе рассмотрено развитие татарской хоровой музыки, начиная с XX века. Проанализирован музыкальный язык хорового творчества С.Габяши и С. Сайдашева. Раскрыты сложности хорового исполнения татарской музыки.

**Ключевые слова:** национальная, хоровая, музыка, татарская, традиции, обработка.

Татары являются представителями самых древних народов Евразии. С начала 13 века они создали крупные могущественные